

Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική¹

Η επιβίωση της μουσικής θεωρίας του αρχαίου κόσμου στο Βυζάντιο και η διδασκαλία της στα πλαίσια του ανώτερου κύκλου σπουδών, δίπλα στα άλλα μαθήματα του Quadrivium (αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία), είναι ένα ζήτημα που ενδιαφέρει καταρχήν περισσότερο τη φιλολογική, παρά την καθαρά μουσικολογική έρευνα. Τα σωζόμενα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα που ακολουθούν αυτή την παράδοση, συχνά αντιγράφοντας τις αρχαίες πηγές τους, δεν ασχολούνται ουσιαστικά με τη μουσική της εποχής τους. Τελείως διαφορετική είναι δε η παράδοση των εγχειριδίων που αφορούν την ψαλτική πράξη, δίνοντας στοιχειώδεις οδηγίες για την κατανόηση της μουσικής σημειογραφίας και της εκκλησιαστικής οκταηχίας. Εδώ το μουσικοθεωρητικό και γλωσσικό επίπεδο είναι σαφώς χαμηλότερο, οι πληροφορίες όμως που δίνονται είναι πολύτιμες για τη μελέτη της βυζαντινής μουσικής².

Η παράλληλη ύπαρξη αυτών των δύο κόσμων³ δημιουργεί ωστόσο την υπόνοια, μήπως οι δύο παραδόσεις λειτουργούσαν τελικά συμπληρώνοντας η μία την άλλη.

¹ Το παρόν άρθρο βασίζεται σε ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στα πλαίσια της Ε' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου (Κέρκυρα, 3-5 Οκτωβρίου 2003).

² Την πληρέστερη αναφορά στις δύο παραδόσεις μουσικής θεωρίας έχει κάνει ο Christian Hannick στο κεφάλαιο *Byzantinische Musik*, στον 2^ο τόμο του έργου του Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Handbuch der Altertumswissenschaft 12 = Byzantinisches Handbuch 5), Μόναχο 1978, σ. 183-218. Το έργο υπάρχει και σε ελληνική μετάφραση, με τίτλο *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994. Το περί μουσικής τμήμα βρίσκεται στον 3^ο τόμο, σ. 383-434, σε μετάφραση Δημήτρη Γιάννου.

³ Ιδιαίτερα γλαφυρά παρουσιάζει ο Νικόλαος Μεσαρίτης, περιγράφοντας τον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη (*Εκφράσεις του ναού των Αγίων Αποστόλων*, γραμμένο γύρω στο 1200), από τη μια το πρακτικό μάθημα της ψαλτικής σε μικρά παιδιά και εφήβους και από την άλλη, σε διαφορετικό σημείο του ναού, τις συζητήσεις των φοιτητών για θέματα της κλασικής μουσικής θεωρίας, στα πλαίσια της σχολής των «θετικών» επιστημών (Quadrivium). Τα σχετικά χωρία παραθέτει ο Egon Wellesz στο έργο *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Οξφόρδη ²1961, σ. 62-63.

Μήπως, δηλαδή, η μεν θεωρητική κατάρτιση των μουσικών της εκκλησίας καλυπτόταν από την κλασική μουσική θεωρία, η δε πρακτική από το προφορικό μάθημα ψαλτικής⁴. Η υπόνοια αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η σύνδεση των δύο παραδόσεων δεν επιχειρείται παρά στις αρχές του 19^{ου} αιώνα από τον Χρύσανθο τον εκ Μαδύτων, τον διαμορφωτή της νεώτερης θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Μέχρι τότε κανένα εγχειρίδιο της ψαλτικής δεν αναφέρεται π.χ. σε ζητήματα γενών και διαστημάτων στους οκτώ ήχους. Μήπως λοιπόν σε αυτά τα ζητήματα εύρισκε εφαρμογή η μουσική θεωρία του αρχαίου κόσμου, όπως είχε διαμορφωθεί στο Βυζάντιο;

Ένας τρόπος για να το διαπιστώσουμε είναι η μελέτη κάποιων σημείων, όπου φαίνεται να συναντώνται οι δύο παραδόσεις κατά την περιγραφή του τονικού συστήματος. Το μόνο κείμενο, που μπορεί να μας προσφέρει κάποια ουσιαστικά στοιχεία, πέρα από την απλή ονομαστική αντιστοίχιση αρχαίων τρόπων και εκκλησιαστικών ήχων, είναι τα *Αρμονικά* του Μανουήλ Βρυεννίου, γραμμένο γύρω στα 1300⁵. Τα *Αρμονικά* αποτελούν και το κορυφαίο σύγγραμμα κλασικής μουσικής θεωρίας στο Βυζάντιο, γι' αυτό και γνώρισε αρκετά μεγάλη διάδοση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο προαναφερθείς Χρύσανθος εκ Μαδύτων αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο του Θεωρητικού του στους ήχους «κατά Μανουήλ Βρυέννιον», χωρίς όμως να μπορεί να συσχετίσει τις εκεί παρεχόμενες πληροφορίες με το σύστημα που ο ίδιος περιγράφει⁶.

Καταρχήν πρέπει να δούμε πώς αντιλαμβάνεται ο Βρυέννιος την έννοια του τρόπου ή τόνου. Ως βάση για τις περιγραφές του χρησιμοποιεί, όπως και οι αρχαίοι θεωρητικοί, το δις διά πασών αμετάβολον σύστημα, αποτελούμενο από δύο

⁴ Την υπόθεση αυτή διατυπώνει και ο Chr. Hannick στο μνημονευθέν έργο, σ. 196 της γερμανικής και 401-402 της ελληνικής έκδοσης.

⁵ Εκδόθηκε από τον John Wallis στον 3^ο τόμο του έργου *Opera mathematica*, Οξφόρδη 1699, με λατινική μετάφραση, και από τον G.H. Jonker υπό τον τίτλο *Μανουήλ Βρυεννίου Αρμονικά – The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970, με αγγλική μετάφραση.

⁶ Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, [ανατ. Αθήνα 1995], σ. 127-130.

οκτάβες (τέσσερα τετράχορδα, συνημμένα ανά δύο, με διάζευξη στη μέση, συν τον προσλαμβανόμενο, βλ. Σχ. 1). [Ουσιαστικά πρόκειται βέβαια για το σύστημα «τέλειον μείζον» των αρχαίων, αφού το «τέλειον αμετάβολον» περιλάμβανε επιπλέον το «τετράχορδον συνημμένων» (Λα-Σι ύφεση-Ντο-Ρε, ξεκινώντας από τον φθόγγο της μέσης) που ο Βρυέννιος δεν λαμβάνει υπόψη, όπως φαίνεται από τις περιγραφές του και από τα διαγράμματα που παραθέτει⁷]. Πάνω σε αυτό τοποθετεί κανονικά τα επτά είδη οκτάβας (είδη του διά πασών), που σήμερα είναι περισσότερο γνωστά ως «τρόποι»⁸: το μιζολύδιο είδος από την υπάτη μέσων έως την παραμέση, το λύδιο από την παρυπάτη υπάτων μέχρι την τρίτη διεξυγμένων κλπ.⁹ (βλ. Σχ. 2). Παρακάτω παραθέτει κανονικά τους τόνους (ή τρόπους, οι όροι είναι συνώνυμοι στην κλασική μουσική θεωρία), που ως γνωστόν δεν ήταν παρά κλίμακες μεταφοράς ολόκληρου του αμεταβόλου συστήματος, ακολουθώντας την κατάταξη του Πτολεμαίου¹⁰. Σύμφωνα με τον τελευταίο, οι τόνοι είναι επτά, τοποθετημένοι έτσι, ώστε στην κεντρική οκτάβα Μι-Μι (υπάτη μέσων - νήτη διεξυγμένων στη «φυσική» θέση του συστήματος)¹¹ να εμφανίζεται κάθε φορά με τις κατάλληλες αλλοιώσεις το ομώνυμο είδος οκτάβας. Σε αυτή τη σειρά, αντίστροφη από εκείνη των ειδών του διά πασών, ο Βρυέννιος προσθέτει έναν όγδοο τόνο, τον υπερμιζολύδιο, για τη συμπλήρωση της οκτάβας, οπότε προκύπτει η κατάταξη που βλέπουμε στο Σχ. 3 (κάθε φθόγγος αντιστοιχεί στην εκάστοτε μέση του αμεταβόλου συστήματος).

⁷ Βλ. Jonker, *Αρμονικά*, σ. 72 και 156.

⁸ Ο όρος *τρόπος* στη σύγχρονη μουσικολογία αποτελεί ουσιαστικά απόδοση του λατινικού *modus* και δεν αντιστοιχεί απόλυτα με την έννοια της λέξεως στην αρχαία ελληνική μουσική.

⁹ Jonker, *Αρμονικά*, σ. 106, στίχ. 26 κ.εξ.

¹⁰ Ο.π., σ. 116, στίχ. 26 κ.εξ. Προηγείται η αναφορά των 15 τόνων κατά τους νεοαριστοξένειους, αλλά το συγκεκριμένο σύστημα δεν χρησιμοποιείται στη συνέχεια του συγγράμματος.

¹¹ Αν λάβει κανείς υπόψη τους πίνακες της παρασημαντικής που παραθέτει ο Αλύπιος στην *Εισαγωγή μουσική*, διαπιστώνει ότι η «φυσική» θέση του αμεταβόλου συστήματος αντιστοιχεί στον υπολύδιο τόνο, και όχι στον δώριο, οπότε ως οκτάβα αναφοράς πρέπει να θεωρηθεί η Φα-Φα, αντί της Μι-Μι. Αυτό όμως αφορά το νεοαριστοξένειο σύστημα των 15 τόνων και όχι το απλοποιημένο του Πτολεμαίου.

Τελικά όμως ο Βρυέννιος δεν αποφεύγει το γνωστό σφάλμα των θεωρητικών του Μεσαίωνα, που αφορά τη σύγχυση μεταξύ τόνου (κλίμακας μεταφοράς) και είδους του διά πασών (τρόπου διάταξης των διαστημάτων μέσα στην οκτάβα). Στο κεφάλαιο με τίτλο *Περὶ τοῦ ὑπὸ ποιῶν χορδῶν τοῦ πεντεκαιδεκαχόρδου ὀργάνου ἕκαστος τῶν ἐξαιρέτων τε καὶ γνωρίμων ὀκτὼ τόνων περιέχεται*¹², τοποθετούνται οι τόνοι πάνω στο αμετάβολο σύστημα, σαν να επρόκειτο για είδη οκτάβας, μολονότι τα τελευταία έχουν ήδη περιγραφεί σε άλλο σημείο. Τον χαμηλότερο φθόγγο (προσλαμβανόμενο) καταλαμβάνει ο χαμηλότερος τόνος (υποδώριος) και η σειρά συνεχίζεται μέχρι τον υπερμικζολύδιο (βλ. Σχ. 4). Είναι φανερό ότι τα διαστήματα που σχηματίζει κανονικά η σειρά των τόνων (Σχ. 3), τα οποία μάλιστα επιβεβαιώνονται με σαφήνεια στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο του συγγράμματος¹³, δεν μπορούν να μεταφερθούν στην οκτάβα Λα-Λα χωρίς την προσθήκη αλλοιώσεων. Για κάτι τέτοιο δεν υπάρχει, όμως, καμία ένδειξη. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι λίγο παρακάτω¹⁴ ο Βρυέννιος φαίνεται να γνωρίζει τη διάκριση μεταξύ τόνων και ειδών οκτάβας, αφού κατηγορεί για αμάθεια όσους τα συγχέουν και αγνοούν τὴν τάξιν τῶν ειδῶν τῆς μελωδίας [ειδῶν οκτάβας] ἥτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν [εκκλησιαστικῶν μουσικῶν] καλουμένων ἤχων, και εξηγεί με σαφήνεια: οἱ γὰρ τόνοι πρὸς τὰ εἶδη τῆς μελωδίας ἀντεταγμένως ἔχουσιν, δηλαδή βρίσκονται σε αντίστροφη σειρά!

Μετά από όλα αυτά νομίζει κανείς πως η παρεξήγηση σταματά εκεί και πως ο συγγραφέας στη συνέχεια θα αντιστοιχίσει τους ήχους με τα είδη οκτάβας και όχι με τους τόνους. Και όμως, ήδη από την αρχή του κεφαλαίου *Περὶ τῶν ὀκτὼ τῆς μελωδίας ειδῶν*¹⁵ μάς δίνει το στίγμα της απόλυτης σύγχυσης: τὰ τοίνυν τῆς μελωδίας εἶδη εἴτ' οὖν [ἢ ἀλλιῶς] οἱ τόνοι καὶ οἱ τρόποι... και προχωρεί κανονικά στην αντιστοίχιση τόνων και ήχων. Είναι φανερό ότι υπάρχει σύγκρουση δύο στρωμάτων μουσικοθεωρητικής σκέψης: της κλασικής μουσικής θεωρίας, που

¹² Jonker, *Αρμονικά*, σ. 152, στίχ. 19 κ.εξ.

¹³ *Ο.π.*, σ. 160, στίχ. 10 κ.εξ. (*Περὶ τοῦ πόσῳ διαστήματι τῆς φωνῆς ἐστὶν ἕκαστος τῶν ὀκτὼ τόνων ἐκάστου ὀξύτερος ἢ βαρύτερος*).

¹⁴ *Ο.π.*, σ. 170, στίχ. 10 κ.εξ.

¹⁵ *Ο.π.*, σ. 312, στίχ. 27 κ.εξ.

παρατίθεται ως έχει, και κάποιων νεώτερων αντιλήψεων που προστίθενται. Αν πάμε αρκετά προς τα πίσω, βλέπουμε ότι η διαδικασία τοποθέτησης των τόνων πάνω στο αμετάβολο σύστημα και άρα η σύγχυσή τους με τα είδη οκτάδας συναντάται για πρώτη φορά σε μια δυτική πηγή, στο ανώνυμο σύγγραμμα του 9^{ου} αιώνα που είναι γνωστό ως *Alia musica*¹⁶, όπου προκύπτει η ίδια ακριβώς διάταξη με αυτή του Βρυεννίου, όσον αφορά τα αρχαία ονόματα των τόνων και τη θέσή τους στο τονικό σύστημα. Η υπόθεση ότι αυτό το σύγγραμμα μπορεί να βασίζεται σε κάποιο χαμένο βυζαντινό πρωτότυπο δεν μπορεί να στηριχθεί, αφού τόσο η τοποθέτηση των τόνων στην οκτάδα Λα-Λα, όσο και η σχέση 4^{ης} μεταξύ των κύριων ειδών δωρίου, φρυγίου και λυδίου με τα αντίστοιχα υπό- είδη παραπέμπουν κατευθείαν στο γρηγοριανό μέλος και δεν μπορούν, όπως θα δούμε, να έχουν εφαρμογή στο βυζαντινό, όπως το γνωρίζουμε από τις σωζόμενες μουσικές πηγές. Εξάλλου στη Δύση η σύγχυση ίσως έχει να κάνει με τη διαφορετική χρήση των ελληνικών όρων –αφού ήδη από τις αρχές του 9^{ου} αιώνα οι οκτώ τρόποι του γρηγοριανού μέλους ονομάζονταν *τόνοι (toni)*¹⁷–, ενώ για το Βυζάντιο είναι μάλλον ανεξήγητη.

Είναι, συνεπώς, πολύ πιθανό αυτή η προσθήκη στην κλασική μουσική θεωρία να οφείλεται σε δυτική επίδραση, μολονότι είναι δεδομένο ότι η εισαγωγή της κατάταξης των μελών σε οκτώ ήχους ακολούθησε αντίστροφη πορεία, από το Βυζάντιο προς τη Δύση, την εποχή του Καρλομάγνου. Σε δυτική επίδραση μπορεί ίσως να αποδοθεί και ο ακόλουθος νεωτερισμός: Ο Βρυέννιος θεωρεί κάθε ένα από τα νέα είδη οκτάδας (πρώην κλίμακες μεταφοράς) ως αυτόνομο σύστημα με συγκεκριμένη τετραχορδική δομή. Ενώ όμως στο *Alia musica*¹⁸ και γενικότερα

¹⁶ Βλ. Jacques Chailley (εκδ.), *Alia musica (Traité de musique du IX^e siècle). Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Âge* (Publications de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris 6), Παρίσι 1965, ιδιαίτερα σ. 107.

¹⁷ Βλ. π.χ. το 8^ο κεφάλαιο (*De tonis octo*) του συγγράμματος του Aurelianus Reomensis με τίτλο *Musica disciplina*, εκδεδωμένου από τον Lawrence Gushee (American Institute of Musicology, Corpus Scriptorum de Musica 21), Ρώμη 1975.

¹⁸ Chailley, *Alia musica*, σ. 200 κ.εξ.

στη μουσικοθεωρητική παράδοση της Δύσης γίνεται διαχωρισμός μεταξύ κυρίων και πλαγίων τόνων (στους πρώτους η οκτάβα χωρίζεται σε μια 5^η και μια 4^η, ενώ στους δεύτερους αντίστροφα σε 4^η και 5^η), στον Βρυέννιο όλοι οι τόνοι αποτελούνται από δύο συνημμένα τετράχορδα συν τον προσλαμβανόμενο για τη συμπλήρωση της οκτάβας. Δίνει μάλιστα σε κάθε φθόγγο της οκτάβας ιδιαίτερο όνομα, παρερμηνεύοντας ίσως τη διδασκαλία του Πτολεμαίου περί ονομασιών «κατά θέσιν» και «κατά δύναμιν»¹⁹. Σύμφωνα με αυτό το σύστημα, βέβαια, προκύπτει ενίοτε συναφή ανόμοιων διατονικών τετραχόρδων, όπως βλέπουμε στο παράδειγμα του δωρίου τόνου (βλ. Σχ. 5), πράγμα μάλλον ανάρμοστο για την αρχαία μουσική θεωρία.

Και ερχόμαστε στο σημείο που μας ενδιαφέρει περισσότερο: Με αφετηρία την περιγραφείσα σειρά των τόνων, ο Βρυέννιος προσπαθεί να τους αντιστοιχίσει με τους οκτώ ήχους. Θεωρώντας δε ότι οι ήχοι, από τον α' έως τον πλ. δ', είναι τοποθετημένοι σε κατιούσα σειρά οξύτητας, ταυτίζει τον α' ήχο με τον ψηλότερο τόνο, τον υπερμικζολύδιο, και συνεχίζει προς τα κάτω μέχρι τον υποδώριο ή πλ. δ' (βλ. Σχ. 4). Τονίζει μάλιστα πως όταν το μέλος ξεπεράσει την έκταση της οκτάβας που αντιστοιχεί σε έναν ήχο (από τη βάση μέχρι την αντιφωνία), περνάει σε άλλον²⁰. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, οι ήχοι είναι διατεταγμένοι τελείως διαφορετικά, όπως βλέπουμε στο Σχ. 6, ενώ η έκτασή τους δεν είναι καθορισμένη με αυτό τον τρόπο. Οι βάσεις των κυρίων ήχων τοποθετούνται στο τετράχορδο Λα-Ρε, κατά ανιούσα σειρά, και οι βάσεις των πλαγίων στο τετράχορδο Ρε-Σολ, μια 5^η χαμηλότερα από τους αντίστοιχους κυρίους. Συνεπώς τη χαμηλότερη βάση έχει ο πλ. α' και την ψηλότερη ο δ' ²¹. Όσον αφορά την έκταση²², στους κυρίους

¹⁹ Jonker, *Αρμονικά*, σ. 288, στίχ. 30 κ.εξ.

²⁰ Ο.π., σ. 314, στίχ. 6 κ.εξ.

²¹ Βλ. ενδεικτικά Oliver Strunk, «The Tonal System of Byzantine Music», *Essays on Music in the Byzantine World*, Νέα Υόρκη 1977, σ. 3-18.

²² Εκτός από τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη των μουσικών πηγών της βυζαντινής περιόδου, στο ζήτημα αναφέρεται και ο Γαβριήλ ιερομόναχος (15^{ος} αι.). Βλ. Christian Hannick - Gerda Wolfram (εκδ.), *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den*

ήχους το μέλος ανεβαίνει συνήθως μέχρι μία 4^η από τη βάση και κατεβαίνει μέχρι μία 5^η ή 6^η, ενώ στους πλαγίους κατεβαίνει μέχρι μια 4^η και ανεβαίνει μέχρι μια 8^η ή 9^η. Η δε άποψη ότι οι «μελοποιοί», στους οποίους αναφέρεται ο Βρυέννιος όταν μιλάει για τους ήχους, ήταν οι επαγγελματίες της κοσμικής μουσικής, και άρα η σειρά αυτή των ήχων ανταποκρίνεται σε ένα άλλο σύστημα, που υπήρχε παράλληλα με αυτό της εκκλησιαστικής²³, δεν μπορεί να συζητηθεί σοβαρά, αφού δεν ερείδεται σε καμία απολύτως ιστορική μαρτυρία ή μουσική πηγή.

Βέβαια η συγκεκριμένη κατάταξη δεν ακολουθείται μόνο από τον Βρυέννιο, αλλά και από τον Γεώργιο Παχυμέρη, που έγραψε την ίδια περίπου εποχή²⁴. Στο δε ανώνυμο σύγγραμμα που είναι γνωστό ως *Αγιοπολίτης* και απηχεί την παράδοση του 12^{ου} αιώνα το αργότερο, παρουσιάζεται η αντίστροφη ακριβώς κατάταξη, ξεκινώντας από τον υποδώριο τόνο που ταυτίζεται με τον α' ήχο και καταλήγοντας στον υπομιξολύδιο (αντί του υπερμιξολυδίου) που ταυτίζεται με τον πλ. δ' ²⁵, χωρίς και πάλι να αποδίδεται η κανονική τάξη των ήχων²⁶. Πιο κοντά στα πράγματα είναι η αντιστοίχιση που βρίσκουμε στις «προθεωρίες της

Kirchengesang (Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica 1), Βιέννη 1985, σ. 82, στίχ. 508-515.

²³ Βλ. Αντωνίου Αλυγίζακη, *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 34-37, όπου παρουσιάζονται οι απόψεις του J.-B. Thibaut.

²⁴ P. Tannery - E. Stéphanou (εκδ.), *Quadrivium de Georges Pachymère ou Σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων: αριθμητικής, μουσικής, γεωμετρίας και αστρονομίας* (Studi e Testi 94), Βατικανό 1940, σ. 97-199, ιδιαίτ. σ. 198-199.

²⁵ Jørgen Raasted (εκδ.), *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory* (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin 45), Κοπεγχάγη 1983, ιδιαίτ. σ. 12-13.

²⁶ Δεν αποκλείεται η αντιστροφή αυτή να οφείλεται στο ότι ο *Αγιοπολίτης* υπονοεί είδη οκτάβας αντί για τόνους, οπότε η σειρά των ήχων είναι και σε αυτή την κατάταξη κατιούσα. Έτσι εξηγείται και η αντικατάσταση του υπερμιξολυδίου από τον υπομιξολύδιο, τον οποίο πρέπει σε αυτή την περίπτωση να τοποθετήσουμε κάτω από το μιξολύδιο είδος (βλ. Σχ. 2), δηλ. στο χαμηλό Λα. Πάντως η τοποθέτηση του α' ήχου στην ψηλότερη θέση (στον υποδώριο ή τον υπερμιξολύδιο, ανάλογα αν μιλάμε για είδη οκτάβας ή για τόνους) μαρτυρείται και στο μνημονευθέν κείμενο του Μεσαρίτη (βλ. σημ. 3): *Κατακούσεως οὖν αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαπορούντων, [...] ἵνα τί τε ἡ ὁγδόη διὰ πασῶν ἐπικέκληται καὶ πῶς ὁ τῶν ἡχῶν πρῶτος ἐν αὐτῇ κυριώτατος ἐφευρίσκειται...* (Wellesz, *A History*, σ. 63, υποσ. 1).

Παπαδικής» ή απλώς «παπαδικές», έναν τύπο εγχειριδίου ψαλτικής που βρίσκουμε από τον 14^ο αιώνα και εξής. Εδώ οι τόνοι δώριος, λύδιος, φρύγιος και μιξολύδιος (γίνεται αντιμετάθεση φρύγιου και λυδίου, άγνωστο για ποιο λόγο)²⁷ ταυτίζονται με τους κυρίους ήχους σε ανιούσα σειρά, ενώ οι αντίστοιχοι με το πρόθεμα υπό- ταυτίζονται με τους πλαγίους²⁸ (βλ. Σχ. 6). Φαίνεται ότι τελικά οι «μελοποιοί» αναγκάστηκαν να επινοήσουν μια κατάταξη που να βρίσκεται σε αρμονία με τη μουσική πραγματικότητα, μολονότι οι οκτώ ήχοι δεν έχουν σε τελική ανάλυση σχέση ούτε με τις κλίμακες μεταφοράς, ούτε με τα είδη οκτάδας. Αλλά το ζήτημα αυτό δεν μπορεί να συζητηθεί περισσότερο εδώ.

Ένα σημαντικό στοιχείο που βρίσκουμε ειδικά στα Αρμονικά –για να επιστρέψουμε στον Βρυέννιο– είναι ότι η παρουσίαση της αντιστοιχίας τόνων και ήχων ακολουθείται από μια προσπάθεια αιτιολόγησής της. Εξηγεί λοιπόν ο συγγραφέας ότι οι «μελοποιοί» παίρνουν ως βάση το τετράχορδο, και αριθμούν τους φθόγγους (και κατ' επέκτασιν τους αντίστοιχους ήχους) από το 1 έως το 4, αρχίζοντας από τον ψηλότερο²⁹. Η διαπίστωση αυτή έχει μια ισχυρή δόση αλήθειας. Πράγματι, στην εκκλησιαστική μουσική, ελλείπει άλλης ονομασίας των φθόγγων, χρησιμοποιείτο ως βάση το τετράχορδο (Λα-Ρε ή Ρε-Σολ, αναφερόμαστε πάντα σε σχετικά τονικά ύψη) και οι φθόγγοι του έπαιρναν το όνομα, ή μάλλον τον αριθμό του ήχου, του οποίου αποτελούσαν βάση, από τον α΄

²⁷ Μια πιθανή αιτία είναι ο χρωματικός χαρακτήρας του β΄ ήχου και του πλαγίου του, που, τουλάχιστον για την εποχή που συζητούμε (14^{ος}-15^{ος} αιώνας), είναι δεδομένος [βλ. Eustathios Makris, “The Chromatic Scales of the Deuterios Modes in Theory and Practice”, *Plainsong and Medieval Music* 14/1 (Απρίλιος 2005), σ. 1-10]. Αν θεωρήσουμε το αμετάβολο σύστημα στο χρωματικό γένος, σύμφωνα με την κλασική μουσική θεωρία, τα τετράχορδα υπάτων και μέσων παίρνουν αντίστοιχα τη μορφή Σι-Ντο-Ντο δίεση-Μι και Μι-Φα-Φα δίεση-Λα. Παίρνοντας τώρα το λύδιο είδος οκτάδας, βλέπουμε να σχηματίζεται στους χαμηλότερους φθόγγους του το τετράχορδο Ντο-Ντο δίεση(=Ρε ύφεση)-Μι-Φα, που έχει ακριδώς τη μορφή που γνωρίζουμε από τη βυζαντινή μουσική (ημιτόνιο-τριημιτόνιο-ημιτόνιο). Πιθανόν λοιπόν στην παράδοση το λύδιο είδος να είχε ταυτιστεί με το χρωματικό γένος.

²⁸ Βλ. π.χ. την προθεωρία του κώδικος Barberinus gr. 300, στο: Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Κρυπτοφέρρη 1938, σ. 151-163, ιδιαίτ. σ. 152.

²⁹ Jonker, *Αρμονικά*, σ. 318, στίχ. 1 κ.εξ.

έως τον δ', ξεκινώντας όμως από τον χαμηλότερο φθόγγο· πέρα από τα όρια του τετραχόρδου άρχιζε η σειρά πάλι από την αρχή (διεξευγμένα τετράχορδα). Η δε «παραλλαγή», κάτι αντίστοιχο με το δυτικό σολφέζ, συνίστατο στην άσκηση τού να περνάει κανείς από τον ένα ήχο (δηλαδή φθόγγο) στον άλλο σε συνεχή σειρά, προφέροντας το αντίστοιχο απήχημα. Σε ανιούσα φορά χρησιμοποιούνταν τα απηχήματα των κυρίων ήχων, σε κατιούσα των πλαγίων. Ίσως αυτό το γεγονός, καθώς και το ότι οι προθεωρίες της Παπαδικής τονίζουν πάντα πως εάν κατέβει κανείς 4 φωνές (μια 5^η) από έναν κύριο ήχο βρίσκει τον αντίστοιχο πλάγιο³⁰, δημιούργησε στον Βρυέννιο την εντύπωση ότι οι ήχοι αριθμούνται από πάνω προς τα κάτω.

Εξάλλου φαίνεται να έχει κατανοήσει τη σχέση 5^{ης} μεταξύ κυρίων και πλαγίων, αφού τη διατηρεί και στη δική του κατάταξη (Σχ. 4). Χρησιμοποιεί μάλιστα με εύστοχο τρόπο την ακόμη και σήμερα οικεία στους ψάλτες έκφραση *πλαγιαίνει το μέλος*, για να αιτιολογήσει την ονομασία «πλάγιος», εξηγώντας ότι η «μέση» ενός πλάγιου ήχου (5^η βαθμίδα, που είναι ταυτόχρονα βάση του αντίστοιχου κυρίου) είναι η αφετηρία, από την οποία το μέλος αρχίζει να κινείται προς τα κάτω³¹. Πράγματι, η μελωδική κίνηση που αρχίζει από τη βάση τους και καταλήγει μια 5^η χαμηλότερα αποτελεί πρωτεύον χαρακτηριστικό των κυρίων ήχων.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον, τέλος, είναι ο τρόπος που ο Βρυέννιος προσπαθεί να περιγράψει με όρους της κλασικής (αρχαίας) μουσικής θεωρίας το απήχημα³² ή *ενήχημα*, την χαρακτηριστική μελωδική φόρμουλα που ψάλλεται στην αρχή του μέλους και εισάγει στον ήχο³³. Φαίνεται ότι έχει κατά νουν τη βασική μορφή του

³⁰ Βλ. Tardo, *L'antica melurgia*, σ. 158.

³¹ ...πλάγιον δὲ [ἐκάλεσαν, ενν. τον πλ. α'] ἤτοι διὰ τὸ τὴν μέσῃ αὐτοῦ παρακεῖσθαι τῇ ὑπάτῃ τοῦ πρώτου ἤχου ἢ μᾶλλον διὰ τὸ ἀπ' αὐτῆς ἄρχεσθαι πλαγιαίνειν τὸ μέλος καὶ ἐπὶ τὸν βαρύτερον τῆς φωνῆς τόπον χωρεῖν (Jonker, *Αρμονικά*, σ. 318, στίχ. 23-26).

³² Ο όρος *απήχημα* συναντάται και στον Παχυμέρη, αλλά με τελείως διαφορετική έννοια (βλ. Tannery-Stéphanou, *Quadrivium*, σ. 130, στίχ. 12-13).

³³ Ἐπει δὲ τὰ εἰκότα περὶ τῶν τῆς μελωδίας εἰδῶν ἤτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν, ὡς εἵπομεν, καλουμένων ἤχων διεληλύθαμεν, ἐχόμενον ἂν εἶη διελθεῖν καὶ περὶ τῆς καλουμένης

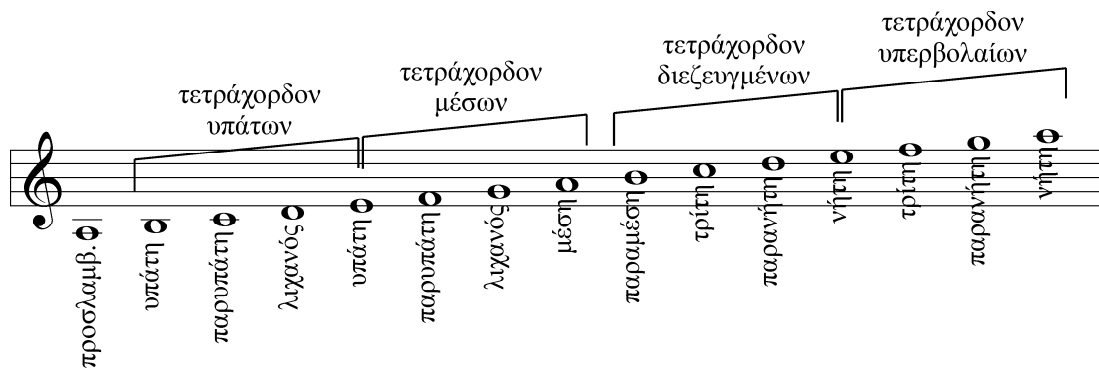
απηχήματος του α΄ ήχου (ψάλλεται με τις συλλαβές *ανανεανες*), που βλέπουμε στο Σχ. 7, ενώ παρόμοιο είναι και το απήχημα του δ΄ ήχου (*αγια*, αρχίζοντας από Ρε). Χρησιμοποιεί δε τους όρους *ανάλυσις*, που σημαίνει τη συνεχή κίνηση προς τα κάτω, και *πρόληψις-πρόκρουσις*, που δηλώνουν τη μετάβαση από χαμηλότερο φθόγγο σε ψηλότερο, σε φωνητική και οργανική μελωδία αντίστοιχα. Αναφέρει λοιπόν ότι, ξεκινώντας από τη «μέση» του ήχου –στην πραγματικότητα από τη βάση του, που είναι και «μέση» του αντίστοιχου πλαγίου–, προηγείται η *ανάλυσις*, που καταλήγει μια 4^η χαμηλότερα, και έπεται αμέσως η διά τεσσάρων *πρόληψις* ή *πρόκρουσις*, ήτοι πήδημα 4^{ης} προς τα πάνω³⁴. Πώς εξηγείται όμως η αντικατάσταση της 5^{ης}, που θα ήταν το ορθό, με την 4^η; Το πιθανότερο είναι ότι ο Βρυέννιος μεταφράζει λανθασμένα την *ανάβαση* και *κατάβαση* τεσσάρων φωνών ή τετραφωνία (5^η) σε διάστημα διά τεσσάρων (4^η). Περιττό δε να αναφέρουμε ότι στους υπόλοιπους ήχους οι μελωδικές φόρμουλες είναι τελείως διαφορετικές από τη μία και μοναδική του Βρυέννιου.

Από όσα προηγήθηκαν γίνεται σαφές ότι ο Βρυέννιος δεν είχε άμεση αντίληψη του τονικού υλικού που περιέγραφε, πράγμα που μπορεί να επεκταθεί γενικότερα στους συνεχιστές της αρχαίας μουσικής θεωρίας στο Βυζάντιο. Η όποια πληροφόρηση είχε για την εκκλησιαστική μουσική –που, σημειωτέον, στην εποχή του άρχιζε να γνωρίζει μεγάλη ακμή με τη δράση του Ιωάννη Κουκουζέλη και άλλων μελουργών– ήταν τελείως επιφανειακή, αφού προφανώς δεν στηριζόταν σε πρακτική εξοικείωση με το αντικείμενο. Το αποτέλεσμα ήταν, όπως είδαμε, οι θεωρητικές του κατασκευές να παρουσιάζουν σοβαρά προβλήματα, ακόμη και εσωτερικής συνέπειας. Συνεπώς η αρχική υπόθεση, ότι η θεωρητική κατάρτιση των ψαλτών ίσως καλύπτονταν από την κλασική μουσική θεωρία, τίθεται εν αμφιβόλω. Φαίνεται ότι η αυστηρή προσκόλληση των βυζαντινών λογίων στην αρχαιότητα δεν επέτρεψε τη σύνδεση της θεωρίας με τη μουσική της εποχής τους, όπως συνέβη αρκετά νωρίς στη Δύση. Το τίμημα καλείται να πληρώσει τελικά ο

αὐτῶν προλήψεως τε καὶ προκρούσεως ἥτοι τοῦ κοινῶς καλουμένου ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἀπηχήματος, ὅθεν τε εἰκὸς αὐτὴν ἄρχεσθαι καὶ πῃ γε καταλήγειν (Jonker, *Αρμονικά*, σ. 320, στίχ. 16-20).

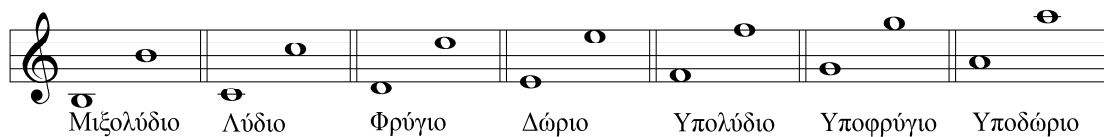
³⁴ Jonker, *Αρμονικά*, σ. 322, στίχ. 9-17.

σύγχρονος μουσικολόγος που, όταν αποφασίζει να ασχοληθεί με ζητήματα όπως τα γένη, τα διαστήματα ή ο ρυθμός στην εκκλησιαστική μουσική της βυζαντινής περιόδου, πέφτει δυστυχώς πάνω σε ένα τείχος.



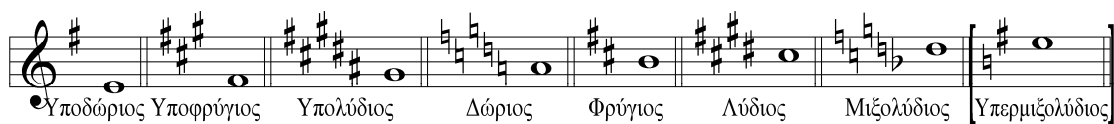
Σχ. 1

Το δις διά πασών αμετάβολον σύστημα



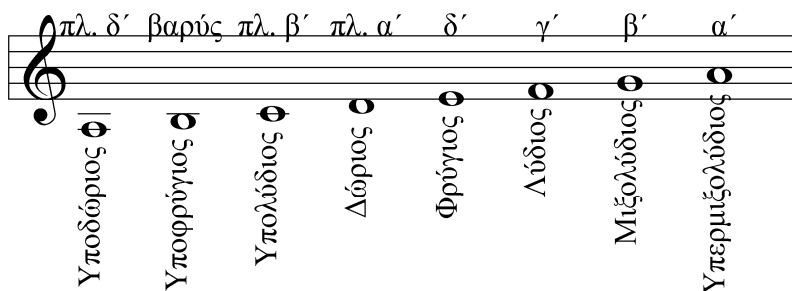
Σχ. 2

Τα επτά είδη του δις πασών



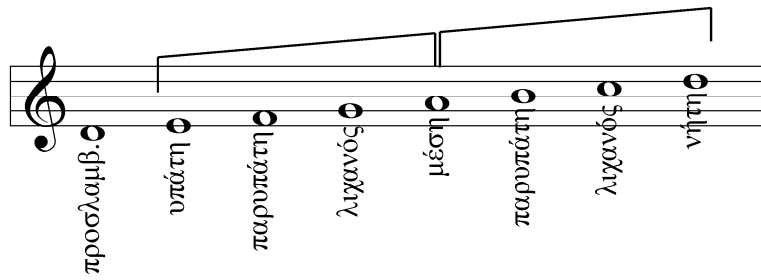
Σχ. 3

Οι επτά τόνοι κατά τον Πτολεμαίο,
συν τον υπερμιξολύδιο για τη συμπλήρωση της οκτάδας



Σχ. 4

Οι οκτώ τόνοι και η αντιστοιχία τους με τους οκτώ ήχους
κατά τον Μανουήλ Βρυέννιο



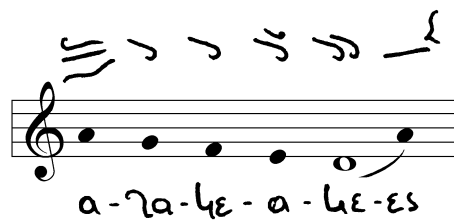
Σχ. 5

Ο δώριος τόνος (ή πλ. α' ήχος) κατά τον Βρυέννιο



Σχ. 6

Οι βάσεις των οκτώ ήχων και η αντιστοιχία τους με τους αρχαίους τόνους
κατά τις προθεωρίες της Παπαδικής



Σχ. 7

Το απήχημα του α' ήχου στη βασική του μορφή